

**A Escrita Cinematográfica de Mário de Andrade
Amar, Verbo Intransitivo, uma Lição de Amor à Literatura
Brasileira**

Claudio Cledson Novaes¹

RESUMO

Analisamos alguns aspectos da reconfiguração ética e estética da narrativa literária brasileira no romance *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, em comparação com as transformações do cinema moderno nacional no filme *Lição de Amor* (1975), dirigido por Eduardo Escorel. O objetivo é perceber Mário de Andrade como mediador de discursos das vanguardas modernas adaptados ao discurso literário nacional, como a incorporação da técnica cinematográfica nesse romance neorrealista que encena as configurações locais das tensões fragmentárias da cultura burguesa. A conclusão é que esse livro é de suma importância para compreendermos a estética do momento heroico do modernismo literário brasileiro, assim como para desvelar traços éticos do pensamento social de Mário de Andrade nos anos 1920; pudemos ainda concluir sobre a importância do diálogo entre a literatura modernista brasileira e o cinema moderno nacional numa das adaptações fundamentais do pós momento heroico do Cinema Novo nos anos 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Modernidade; Literatura; Cinema

ABSTRACT

In this paper we analyze some of the ethical and aesthetic aspects of the Brazilian literary narrative in Mário de Andrade's novel *Amar, Verbo Intransitivo* (1927) and compare it with changes and shifts that took place in the national modern cinematography as represented by Eduardo Escorel's film *Lição do Amor* (1979). The aim to present Mário de Andrade as a mediator of the avant-garde discourse adopted by the modern national discourse. Example of that constitutes an incorporation of the cinematographic technique of above mentioned neorealist novel enacting local tensions of the bourgeois culture. This study comes to the conclusion that such novel is of the utmost importance for us both to understand the esthetics of the heroic moment in Brazilian literary modernism, and to unveil ethical features of Mário de Andrade's social thinking in the 1920s. Another possible conclusion points to the importance of the dialogue between Brazilian modernist literature and the modern national cinema in one of the fundamental adaptations of the heroic moment of the Cinema Novo during the 1960s.

KEY WORDS: Mário de Andrade, Modernity, Literature, Cinema

¹ Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, professor de Literatura Brasileira e Coordenador da Pós-Graduação em Estudos Literários no Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. ccnovaes.uefs@gmail.com

O romance *Amar, Verbo Intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, é de importância fundamental para compreendermos o lugar do intelectual modernista na sociedade que lhe fornece os temas e as experiências para a modernização da literatura brasileira, seja pelo aspecto ético da sua crítica à formação da sociedade burguesa nacional, seja quanto à fratura estética que o seu texto literário provoca ao desviar-se dos modelos narrativos do passado para assumir vertentes contemporâneas das vanguardas.

O primeiro romance de Mário de Andrade, apesar de trazer o impacto formal como principal experimento do escritor, para a maioria dos críticos mais atentos aos aspectos nacionalistas literários e aos estudos sobre as identidades nacionais, essa narrativa apresenta-se como uma obra menor do escritor de *Macunaíma*, que aparecerá um ano mais tarde, em 1928, e retoma o tema da formação identitária de forma radical no herói sem nenhum caráter.

O modelo renovador da narrativa modernista marioandradina já espelha o seu aspecto mais provocador em *Amar, verbo intransitivo*, que, segundo ele mesmo lamenta em suas cartas, principalmente nas endereçadas a Manuel Bandeira (MORAES, 2001), foi uma obra muito incompreendida na época.

Para Antônio Soares Amora (1995, p. 97), a incompreensão do romance nos primeiros momentos do Modernismo acontece porque ele traz um “ponto de vista crítico” que somente será aceito após a consolidação romanesca moderna na década de 1930. A liberdade sintática e a linguagem popular dos romances nacionais se consolidam no discurso dos regionalistas, que é o mais dileto fruto do grupo de 1922, apesar dos momentos contraditórios entre os dois movimentos. O direito à liberdade de pesquisa formal em busca da “fala natural brasileira”, como diz Mário de Andrade, desenvolveu-se na literatura após o modernismo, pois os autores adeptos não tinham mais que brigar por isso, porque os “catadores de pronomes” perderam a autoridade e também não era mais preciso escandalizar. Para Raquel de Queiroz, “os grandes beneficiários da luta travada e afinal vencida pelos heróis da Semana de Arte Moderna éramos nós, os da chamada ‘geração de 30’” (QUEIROZ apud COUTINHO & CASTRO, 1991, p. 238). A estilização da linguagem popular em *Amar, verbo intransitivo* é um protótipo inaugurador desta batalha no campo das belas letras nacionais.

A montagem no cinema é o correspondente direto ao estilo da escrita literária de autores como Mário de Andrade, um compilador de aspectos linguísticos fragmentários, como é o caso do romance *Amar, verbo intransitivo*, que se constitui de uma modalidade discursiva fragmentária definidora do cânone modernista, a partir dos anos 1920/1930, e que, em seguida, vai influenciar a modernização do cinema nacional nas adaptações e outros diálogos dos filmes com a literatura nos anos 1950/1960. A teoria da montagem se intensifica no Cinema Novo, principalmente com os cineastas que se filiam à tradição das vanguardas, tanto as literárias quanto as cinematográficas, como o expressionismo alemão, gênero do qual Mário de Andrade era entusiasta ao fomentar o diálogo mais profícuo entre literatura e cinema em seus manifestos dos anos 1920, principalmente por meio da revista modernista Klaxon.

O cinema brasileiro incorpora os temas e as formas do modernismo literário, para modernizar o discurso nacionalista cinematográfico, assumindo para o cinema os conselhos marioandradinos de que os escritores jovens devem aprender e esquecer os mestres. Essa máxima de Mário de Andrade é repetida por Glauber Rocha (2003) entre os cinemanovistas, ao propor novas expressões cinematográficas para os problemas nacionais históricos. O pressuposto do cineasta baiano ecoa o que diz o escritor paulista sobre o modernismo, ao decretar a ruptura e abandono de princípios e técnicas consequentes na “revolta contra o que era a Inteligência nacional” (ANDRADE, 1974, p. 235).

O romance *Amar, verbo intransitivo* e sua adaptação no filme *Lição de Amor* resumem as contradições da sociedade em suas respectivas épocas como uma composição de poética sincrônica que capta totalidades dos fenômenos diacrônicos da história social e cultural do país por fragmentos de imagens. Os personagens cinematográficos representam ambientes históricos reconstituídos do tempo do romance, mas a reconstituição de época traz o romance para o presente do espectador fílmico, assim como o leitor de Mário de Andrade experimenta a fusão de tempos e de memórias passadas e presentes, por meio dos personagens do livro. O jogo entre diacronia e sincronia nas escrituras literárias e cinematográficas no romance e no filme representa os mesmos ambientes políticos e culturais em diferença, expressando ao leitor/espectador a forma de montagem singular de cada narrativa, ao agenciar os elementos típicos em narrativas neorrealistas que acionam as singularidades do estereótipo na escrita fragmentária de Mário de Andrade sobre o papel, e na escrita com

as luzes, os sons e os movimentos fragmentados sobre a película na montagem do filme de Eduardo Scorel.

As duas escrituras dialogam na forma de levar o leitor e o espectador individuais para percepções coletivas da problemática social e histórica no romance e no filme, expressando, nas histórias, um passado e um presente da nação e fazendo da ficção um lugar experimental para se problematizar o futuro, a partir da crítica sobre as tradições passadas que permanecem contemporâneas, como enfatiza José Carlos Avellar (2007) no seu estudo fundamental sobre esse tema.

Os dois movimentos estéticos e de política cultural – o modernismo e o cinema moderno – aliam ficção e ensaio para construírem seus manifestos. Mário de Andrade atua em ambas as frentes desde os primeiros poemas publicados em *Paulicéia Desvairada* (1921), passando pela crônica, pela polêmica de jornal, ou narrando em síntese o seu projeto antropofágico no livro *Macunaíma* (1928). Mas ele experimenta a sua teoria neonaturalista da “mimese aceitável” na escrita do romance *Amar, verbo intransitivo*, confirmando que ser moderno não era falar das máquinas, dos aviões, das bolsas de valores, do cinema etc, mas, sim, abstrair na forma moderna os assuntos modernos da nação. Neste sentido, *Amar, verbo intransitivo* é elucidativo, porque reinterpreta o naturalismo como expressão do mundo urbano e da metrópole nacional vivida intensamente pelo escritor e representada ficcionalmente por fragmentos da visibilidade sobre as nuances. Aliando o ensaio crítico e a ficção, Mário de Andrade explicita suas posições sobre a representação. Para João Luiz Lafetá, ele será dos modernistas o mais bem-sucedido nesse esforço para ajustar os dois objetivos do movimento, ao fazer a “revolução estética e a revolução ideológica, a renovação dos procedimentos literários e a redescoberta do país, a linguagem da vanguarda e a formação de uma literatura nacional” (2000, p, 153).

Antônio Cândido define também essa problemática do naturalismo social e da experimentação estética na prosa, ao afirmar que o romance brasileiro transforma o decênio 1930 no mais importante reflexo da revolução russa, porque encerra a fermentação antioligárquica nacional, e a literatura e o pensamento se aparelham na “grande arrancada da prosa livre e madura, [do romance] fortemente marcado de Neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país” (CANDIDO, 2000, p. 113).

Caio Prado, Sérgio Buarque, Paulo Prado e outros pensadores sociais compartilham do ambiente e dos manifestos modernistas das artes. As ciências humanas

atuaram afinadas com os escritores e artistas modernistas, como se evidencia nas diversas cartas de Mário de Andrade para os parceiros intelectuais, desde os pesquisadores populares até os mais sofisticados acadêmicos. O dinamismo crítico das letras com as interpretações sociais e econômicas, políticas e culturais do Brasil aprofundam os estudos da formação material e simbólica da sociedade brasileira, servindo de informação ao constructo ficcional literário da época.

Mas também ocorre o inverso: muitas teses sociais podem ser percebidas nos romances, como é o caso da formação da elite paulista, ironicamente configurada no inconstante Senhor Sousa Costa, personagem do romance *Amar, verbo intransitivo*, representado na forma de uma fotografia documental, registrando o núcleo familiar burguês em seus fragmentos de vida, como se a narrativa literária mostrasse a memória nacional tal qual um filme que se desenrola diante do leitor/espectador.

As formas ideológicas dos nacionalismos modernistas não são pacíficas e atraem críticas antagônicas, como as acusações de parte da crítica aos escritores paulistas, tidos como intelectuais populares de gabinete. Mário de Andrade é alvo principal de muitos ataques aos desvarios modernistas. Mas ele também expressa as suas próprias contradições sobre as políticas da época, como no engajamento pela revolução republicana de 1932, quando escreve crônicas contra os traidores da República Nova que tinham infestado as instituições paulistas com interventores “baianos”. A generalização pejorativa do escritor indica o clima geopolítico da época, que é antecipado em muitos fatos descritos ficcionalmente em *Amar, verbo intransitivo*. Florestan Fernandes define essa situação como revolucionária, sendo assim, mesmo “por diluída e débil que seja, não se processa sem uma complexa base psicocultural e política” (1977, p. 21).

O romance *Amar, verbo intransitivo* flagra essas transformações psicoculturais e políticas, assim como as debilidades que acompanham os preconceitos sociais no país. A escrita modernista no romance exalta o potencial da nação jovem, mas também expõe os desencantos diante de aspectos e clivagens da realidade brasileira. Para Aleilton Fonseca, não há dúvida de que a obra de Mário de Andrade marca a “posição frente ao grupo social dominante da engrenagem urbana” (1997, p. 184) de São Paulo, na qual o burguês é o beneficiário dos novos tempos e é visto em seus aspectos éticos duvidosos. Em *Amar, verbo intransitivo*, as descrições do narrador sobre o ambiente burguês mostram os cenários como se fossem sequências cinematográficas feitas de cortes, planos, *closes-ups* e panorâmicas. O olhar do narrador faz revelações fotográficas dos

fragmentos da vida burguesa, o que, para Telê Porto Ancona Lopes, aponta que as digressões neste romance são interpretações e a “separação dos episódios, a mudança de cenário, de espaço, a passagem do tempo, os cortes desviando a atenção do leitor” demarcam o estilo. Segundo a pesquisadora, a escrita “acentua a ideia de sequência solta e divisão da narrativa em flagrantes” (LOPES apud ANDRADE, 1992, p. 13).

As digressões narrativas em *Amar, verbo intransitivo* flagram a complexidade das classes sociais e dos novos comportamentos burgueses, como nesta descrição que o narrador faz da personagem Fräulein:

Tinha poucas relações na colônia, achava-a muito interesseira e inquieta. Sem elevação. Preferia ficar em casa nos dias de folga, relendo Schiller, canções e poemas de Goethe. Porém com duas ou três professoras a que mais se ligava pela amizade e instrução igual, discutia Fausto e Werther (ANDRADE, 1992, p. 67).

A narrativa apresenta o tecido social e político tenso por meio da menção sutil de elementos políticos coletivos nacionais codificados nos hábitos particulares da heroína. A sutileza da crise política é enunciada na descrição velada da aliança café-com-leite citada nas reuniões “na casa de Fräulein Kothen, professora de piano, línguas e bordados. Depois do café embaçado com um pingo arisco de leite, a conversa mudava de alegria. Todos sinceros” (ANDRADE, 1992, p. 67).

O personagem principal do mundo burguês em formação no romance de Mário de Andrade é o menino Carlos Sousa Costa, que precisava aprender a selecionar as companhias externas ao lar para não colocar em risco as tradições da família patriarcal; para isto é contratada pelo Senhor Sousa Costa a sábia governanta alemã, Fräulein.

As reformas na conjuntura da economia política nacional se refletem nas personalidades dos personagens em *Amar, verbo intransitivo*, dando o tom do experimentalismo do novo romance social modernista de Mário de Andrade. O combate às ambiguidades da vida social e familiar das classes aristocratas e burguesas no Brasil fica evidente na cisão radical e traumática entre a racional Fräulein e o apaixonado menino Carlos. A narrativa representa o desencontro, e também as imbricações, entre os interesses apolíneos das classes sociais hegemônicas e os desejos dionisíacos da subjetividade popular. Como diz o narrador Mário de Andrade, os seus personagens são “misturas incompletas e assustadoras incoerências [...] não existe pessoa perfeita, de São Paulo a São Paulo, a gente fazendo toda a volta deste globo, com expressiva justeza adjetivadora, chamado de terráqueo” (ANDRADE, 1992, p. 79).

O desfecho dos personagens emblemáticas de *Amar, verbo intransitivo* é marcado pelo espelhamento do destino coletivo do país nos temperamentos individuais da governanta e de Carlos Sousa Costa, o menino burguês, machucador e voluntarioso, que vai aprender a *Lição de Amor* com as táticas da profissional herdeira da tradição burguesa europeia.

O modernismo literário, assim como o cinema moderno, conforme o define Ismail Xavier (2003), são dois momentos de utopias e otimismo, mas precedem momentos de pessimismo dos anos 1920-1930 e 1950-1960. O Cinema Novo, que recorreu aos estatutos da cultura popular das narrativas dos modernistas para realizar o cinema de autor, também se fragmenta e se dilui em vários grupos com suas diferentes interpretações das contradições nacionais; às vezes, grupos antagônicos entre um cinema narrativo e um cinema puramente formal. No caso de *Lição de Amor*, a fórmula de Mário de Andrade para a conciliação da “mimese necessária” foi compreendida como receita pelo diretor, criando no filme o diálogo direto com o texto literário e com o cenário de época dos anos 1920, mas, ao mesmo tempo um diálogo simbólico da produção cinematográfica com a sua época e com o novo contexto contemporâneo ao filme.

A partir dos anos 1950, os grupos cinemanovistas explodem o cenário tradicional do cinema clássico e contracenam com as tentativas de industrialização do cinema nacional ao modo hollywoodiano; que “surgiam vinculadas a governos estaduais, prefeituras ou geradas pelo movimento estudantil” (HOLANDA e GONÇALVES, 1990, p. 10), e a suas discussões são unificadas pelo clima geral de democracia recente no país, vigente até a ruptura na segunda metade dos anos 1960 – da mesma forma que houve uma convergência programática dos diferentes grupos modernistas literários para formar um escopo do Modernismo nos anos 1920, o que vai se romper traumáticamente nos anos 1930, até passarem a uma autocrítica destruidora. O primeiro, após o golpe do Estado Novo, de 1937, e o segundo, com a instalação da ditadura militar, em 1964. Estes são os ambientes políticos reais e sutilmente narrados ao fundo dos enredos ficcionais do Modernismo e do Cinema Novo, como uma espécie de antecipação mimética da realidade nas tramas dos romances e filmes dos dois movimentos.

Lição de Amor retoma a estratégia de *Amar, verbo intransitivo*, de uma leitura subliminar de formação da elite nacional fadada ao fracasso sócio-político no futuro. A obra, adaptada em plena censura militar, tem na consagração do escritor modernista o

álibi para o cineasta trazer ao cenário dos anos 1970 uma crítica à estrutura burguesa ainda dominante no país. As formas ditatoriais retornam como um espelho trágico da política nacional, repetindo no presente as contradições do passado, em diferença. A pesquisa estética sobre o tema social na literatura e no cinema nos dois momentos, respectivamente, encontra os personagens-tipo nas variações do patriarcado nacional.

Amar, verbo intransitivo é lido de forma direta, apesar de enviesado, na mudança do título por Eduardo Escorel para *Lição de Amor*. Os dois desvelam situações individuais e coletivas pela forma do engajamento singular do escritor modernista e do cineasta moderno com a realidade. Eduardo Escorel monta as sequências do filme de forma a conduzir o espectador a uma autocrítica social, tomando o aspecto lúdico do idílio amoroso entre Fräulein e Carlos.

Por sob a beleza plástica do filme, encena-se a tensão da família burguesa e do mundo capitalista, submetendo o “homem do sonho” ao “homem da vida”. Carlos, o menino burguês brasileiro, aprende os deveres da classe dominante, apreendendo o sistema pelo choque para perceber a necessidade de encontrar a esposa entre os iguais. Fräulein é governanta de formação europeia e eurocêntrica tolhida intimamente para cumprir o jogo social e econômico das aparências, afirmando para si a superioridade cultural, mas obrigada a controlar a linguagem, diante dos padrões ricos, repetindo insidiosa um “perfeitamente, senhor Sousa Costa”.

Os planos fotográficos do filme permitem ao espectador visualizar como a ironia do texto literário constrói esse espírito superior de Fräulein, que é submetido ao poder do senhor aristocrata. A técnica do campo-contra-campo e da fotografia pousada do cinema clássico no filme moderno marca a ironia do cineasta, ao retratar a relação da governanta com o comendador, com as crianças autoritárias e com a mãe conformada. Ironicamente, o narrador literário descreve Fräulein como alemã superior aos latinos e igual a Reimer, o grande sábio alemão, mas, paradoxalmente, submissa ao poder das famílias burguesas paulistas:

Devia se calar. Se acaso se propunha a algum chefe de família a recusa vinha logo... Ríspida. Falta de entendimento e de prática... Deste povo inteiro. E era sempre aquilo: no outro dia a dona da casa vinha muito sáxia e... Mas é mesmo possível que uma pessoa olhe pros outros de cima, altivamente?... Só porque tinha dinheiro?... (ANDRADE, 1992, p. 63).

A estrutura simbólica de poder da burguesia é calcada na busca da cultura, mas prevalece a força do dinheiro volátil e das especulações financeiras para o pseudoburguês nacional.

O romance narra a classe em ascensão enraizada nas formas de dominação da memória coletiva da família patriarcal, que legitima a violência como forma de poder, até a degradação física e moral dos dominados, mesmo camuflada pela educação burguesa, como é visível nos personagens de *Amar, verbo intransitivo*. A violência burguesa sobre os dominados é o sedimento da memória colonial na estratificação social brasileira. Os interesses burgueses de Fräulein são dissimulados diante das suas relações de força com o senhor Sousa Costa. Segundo o narrador, ela “tinha todos os instintos baixos dela, porque baixos! Todos os instintos altíssimos dela, guardados por hora...” (ANDRADE, 1992, p. 89).

A literatura e o cinema recuperam esses “estados-de-sensibilidade”, como define Mário de Andrade (1976, p. 95), traduzindo em neologismos ficcionais os “escaninhos recém-descobertos da sensibilidade” social (p. 87). Mário chega a dizer que a representação ficcional devia ter o sentimento de desinteresse, o que libera a arte da necessidade pragmática das relações humanas e desmente “a universalização abstrata” (p. 117) da criação artística.

Neste sentido, romances como *Amar, verbo intransitivo* criam um modelo crítico Neorrealista da narrativa modernista, que é retomado pelo cinema moderno dos anos 1960 como uma forma da “mimese necessária” e do “naturalismo possível”, como defendia Mário de Andrade o tipo de arte social brasileira que não fosse a mera especulação ética formalista nem uma macaqueação estética das vanguardas estrangeiras.

A literatura modernista e o cinema moderno brasileiro problematizam o hermetismo da linguagem e a fenomenologia das vanguardas poéticas, como o abandono da vida, que, segundo Mário de Andrade, era pregado por Anatole France e que influenciou muitos jovens escritores modernistas no início da carreira. É o caso de Carlos Drummond de Andrade, para quem Mário de Andrade escreve, alertando sobre a necessidade de estabelecer a ponte crítica entre a percepção metafísica da realidade nacional e a representação em forma literária, se quiser tornar a arte uma realização concreta do intelectual na realidade. O líder paulista diz que a sua arte “tem uma função prática, é originada, inspirada dum interesse vital e pra ele se dirige” (ANDRADE apud SANTIAGO, 2002, p. 103). Nesse conceito de vitalidade, ele inclui a socialização no

sentido de um discurso social que não é regionalismo exótico, outra possibilidade de leitura mais objetiva da representação do burguês paulista nos personagens de *Amar, verbo intransitivo*. Mas Mário de Andrade equilibra, nesse romance, a fronteira tênue entre a ficção e a realidade, entre a geopolítica ideológica e a ideologia literária.

Na adaptação de suas obras pelos cinemanovistas, esses ensinamentos são perceptíveis, tanto em *Macunaíma*, filme de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; como em *Lição de Amor*. Em ambos exteriorizam-se, nas imagens visuais, os personagens-tipo e regionalistas, mas também se configuram sentidos não visíveis de uma sensibilidade social produzida pelo “agenciamento de cores, linhas, volumes, o qual irá provocar na gente um estado-de-sensibilidade plástica também”, porque, segundo ele, “as artes são todas intraduzíveis umas pelas outras e todas são igualmente elevadas ou... profundas.” (ANDRADE apud SANTIAGO, 2002, p. 100).

Enfim, para Mário de Andrade, “somente esse poder de desistência funcional, esse desinteresse do objeto por si mesmo, justifica [...] a volta dos artistas à representação, a mimesis aristotélica” (ANDRADE Apud SANTIAGO, 2002, p. 122).

Seguindo esta concepção marioandradina sobre a narrativa ficcional e seus desdobramentos de leituras, concluímos que a noção de intraduzibilidade entre artes afirmada por ele assume sentido especial no diálogo permanente da literatura com o cinema, e vice-versa, pois permite estender a nossa leitura do romance *Amar, verbo intransitivo* e do filme *Lição de Amor* para além da adaptação, alcançando os fenômenos reais e ficcionais de cada contexto na formação identitária brasileira, pois cada linguagem apresenta a maneira singular que pode aproximar as diferenças. Isto nos parece ser o projeto ético mais vigoroso de Mário de Andrade para definir a estética do Modernismo: a liberdade da expressão, algo contagiante na narrativa de *Amar, verbo intransitivo*, que se expande para o pós-modernismo literário, e que o filme *Lição de Amor* recupera experimentalmente (CUNHA, 1996) como modelo do cinema moderno brasileiro do pós-Cinema Novo.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. ‘Mário e as “Almas de Gentes”’. In: SANTOS, Gilda et al. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Fontes, Brasília INL, 1974.

_____. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. 23. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1992.

AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra – Cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Quatro/Folha de São Paulo, 2000.

COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Angela Bezerra de (Org.). *Fortuna Crítica de José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CUNHA, José Manuel dos Santos. *A Lição Aproveitada – Modernismo e Cinema em Amar, Verbo Intransitivo*. 1996. 258f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ESCOREL, Eduardo (Dir). *Lição de Amor*. Filme, Cor. 1975.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil*. São Paulo: Edart 1977.

FONSECA, Aleilton Santana da. *A Poesia da Cidade – Imagens Urbanas em Mário de Andrade*. 1997. 312f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Antônio. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

MORAES, Marcos Antonio de. (Org). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2001.

PRADO Jr. Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SANTIAGO, Silvano (Org). *Carlos e Mário – correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

Data de submissão: 18/08/2015

Data de aprovação: 23/09/2015